



Т. Н. Маркова

## СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРОЗЕ КОНЦА XX ВЕКА: СПЕЦИФИКА РЕЧЕВЫХ ФОРМ

Лингвист, не воспринимающий поэтическую функцию языка, и литературный критик, безразличный к лингвистическим проблемам и не владеющий лингвистическими методами, в равной степени представляют собой вопиющий анахронизм.

*Р. Якобсон*

Изучение разнохарактерного и многоруслowego состояния художественной литературы конца XX века направляет к признанию того факта, что понятие «стиль» более, чем какое-либо иное («метод» или «жанр»), соответствует задаче анализа явлений культуры таких переходных эпох, как эпоха последних десятилетий только что ушедшего столетия. Для рельефного «начертания» художественно-эстетических контуров ее «лица» представляются значимыми конструктивные и концептуальные устремления многих непохожих между собой авторов.

Мы исходим из мысли о том, что стиль художника, выполняя роль «ядра» (В. Виноградов), «доминанты» (Я. Эльсберг), «определяющей закономерности» (А. Соколов), «структурного принципа» (В. Эйдинова) его художественной системы, рассредоточивается во всех гранях авторской формы, претворяясь на разных ее уровнях. Проявляясь во внешних, видимых слоях текста произведения (повествовательном, хронологическом, сюжетно-композиционном), стиливая закономерность открывает овеществленный в форме художественный смысл – самое существо писательского мироотношения.

Основное качество современной прозы в плане ее стиля и поэтики мы определяем категорией *эkleктика* и отвергаем инерцию научного мышления прошлых лет, закрепившего за этим понятием негативные коннотации. Говоря об *эkleктике* как *стилевом принципе новой прозы* (от греч. *eklektikos* – выбирающий), мы имеем в виду особое многообразие специфичного для нее формостроения. Действительно, широкий выбор притязания или отталкивания и отсюда избирательность как акт свободы (даже вызова) в общении с традицией определяет лицо новой словесности (в смысле опоры на устоявшиеся словесные конструкции и их трансформации), характерное для ее литературного мышления и способов его отражения. *Эkleктика* (часто – оксюморонного порядка) организует связи внутри современных текстов и их отношения с внетекстовой реальностью, что позволяет говорить о существенном для новейшей литературы таких формосмысловых антиномий, как мифологическое – экзистенциальное, бытовое – бытийное, рациональное – иррациональное, диалогистическое – антидиалогистическое, психологическое – антипсихологическое...

Более того, главный импульс духовного освобождения искусства слова 1980–1990-х годов отчетливо смещается в область разнопланового *формотворчества*: мы видим, как устремленность литературы конца XX столетия к максимальной раскрепощенности и внутренней свободе требует особой активности самой поэтики художественного текста, которая проявляется и в частом ее отказе от канонов, и в радикальном плюрализме, и в дерзком конструктивном экспериментировании. Путь поиска и эксперимента предполагает зримую модернизацию и речевой формы современной прозы, и способов изображения человека, и сюжетно-композиционных решений, но раньше всего – трансформации слова. Не случайно поэтому нам принципиально важно остановиться на тенденциях, отражающих специфику речевой формы современной прозы и являющихся знаком свойственных ей стилевых закономерностей.

Вследствие этих процессов в новейшей литературе возникают особо сложные, часто гибридные образования, где литературное и «мифологизированное» слово оказываются включенными в слово разговорное (просторечное, даже жаргонное), и этот контрастный и интенсивно рассчитанный на диалог план делает особо зримой рождающуюся в «пограничной» речевой зоне новую ее форму.

На исходе XX века отечественная словесность стремится вернуть себе *статус словесного искусства*. Писателей (и читателей) влечет сегодня – раньше всего – уникальность языкового воплощения художественного сознания современности: «строй», «расклад», «узор» слова автора, несущего на себе печать его творческой индивидуальности. Иными словами, на первый план литературы современности активно выдвигается эстетика художественной речи как речи «внешне-внутренней», выражающей себя и в системе словесных компонентов, и в «структурном (стилевом) принципе», эту систему организующем [Эйдинова, 1998].

Общеизвестно, что в поэтическом языке (языке искусства) все элементы внешней речевой формы выполняют не столько коммуникативную, сколько автокоммуникативную роль, непосредственно обусловленную повышенной субъективностью авторской позиции. В лучших текстах конца XX века форма словесного выражения особенно подчеркнута и явственно направлена не только на передачу реальности (реальности сознания в первую очередь), но и на способы ее конструирования, которые позволяют в самой речевой форме ощущать эстетически прекрасное. Трансформируется представление об искусстве и языке в сторону освобождения их от утилитаризма и повышения их самооценности, следствием чего является возвращение литературно-художественной форме ее активного, творящего характера<sup>1</sup>.

Таким образом, художественное произведение, являясь моделью сложного, объективно-субъективного мира, описывает его как систему «слоистую», что реализуется прежде всего посредством различных языковых уровней. В литературе конца XX столетия эта тенденция языковой многослойности наглядно возрастает, что дает себя знать во множественности и пестроте (речевая эклектика!) словесного массива литературно-художественной формы, повествовательной – в первую очередь.

Стремясь передать картину мира, запечатленную современным остроконфликтным сознанием, литературно-художественное формостроение активно

<sup>1</sup> В. Тюпа, например, вслед за Ю. Тыняновым, именует словесный уровень текста «речевым строем произведения», его «оречевлением», непосредственно в произведении представленным «лингвистической знаково́стью» [Тюпа, 2001: 71].

вбирает в себя и просторечие, и жаргон, и канцеляризмы, и экспрессионизмы, и собственно книжную лексику, образуя своеобразный *лексический коллаж*, отражающий и преобразующий особенности современного лексикона, о чем пишут в последние годы и В. А. Козырев, и Н. А. Купина, и Б. Н. Басовская, и другие исследователи. В конце XX века происходит, как известно, радикальное обновление лексики, ее переосмысление и присвоение новой (иногда диаметрально противоположной) семантики внелитературному слову – архаизмам, англицизмам, арготизмам, канцеляризмам и т. п. В современной прозе возникает совершенно очевидное стремление избегать словесных форм, свойственных советской эпохе, и, следовательно, демонстрировать свою независимость от ее языка. Дистиллированный язык тоталитарного времени сменяется (сегодня – особенно наглядно) либерализованным и разноформатным языком карнавала.

Два явления в русском литературном языке этого периода представляются весьма определенными. Это жаргонизация литературной речи и усиление процесса заимствования иноязычных слов, что характеризуется процессом размывания границ между подсистемами языка. В. Н. Шапошников, В. Г. Костомаров и другие авторы говорят в этой связи о начале формирования так называемого *общего жаргона* – языкового образования, которое не просто занимает промежуточное положение между собственно жаргонизмами и русским литературным языком, но активно используется в неофициальной обстановке носителями литературного языка. Общий жаргон, отражающий тенденцию к демократизации языка, в то же время свидетельствует об истончении духовной жизни современного человека. Это явление – в сильных и слабых его проявлениях – не могло не отразиться и в речевых формах художественной литературы. Например:

«Полина в течение всей своей жизни зарабатывала больше Семена, *вкалывая* на закрытом предприятии как военный чин по телефонному оборудованию, а Семен *околачивал* *груши* в нищем НИИ, будучи даже кандидатом каких-то инженерных наук, но в неприбыльной отрасли сельского хозяйства» [Петрушевская, 1999: 17]. Или: «Там (в книге, написанной *продвинутыми* американцами. – Т. М.) было много шикарных выражений вроде *line extention*, которые можно было вставлять в концепции и *базары*» [Пелевин, 1999: 30–31].

Деструкция языка, характерная для художественных явлений современности, прямым образом связана с переживанием утраты целостности бытия, которое «доносится» до читателя сегодняшних литературных текстов. Думается, что само акцентирование литературой этого смещенного языкового слоя несет в себе пафос сопротивления литературно-художественного сознания – «чужому» для него слову. Причем поэтика речевой деформации (подчеркнем это противоречие, свойственное живой жизни языка) не разрушает, а сохраняет его, если иметь в виду то, что, как пишет Л. В. Зубова, язык – «это прежде всего саморегулирующаяся система и совокупность возможностей для выражения разнообразных значений» [Зубова, 2000: 399]. Исходя из потребности выразить свое собственное, личностное мироощущение, писатель выполняет задачу, которая определяется вовсе не его произволом, а меняющимися свойствами вещей, человеческого сознания, а следом – и трансформирующимся языком.

Семантические возможности, представляемые отечественной словесности современным лексиконом, достаточно уникальны. Литературный язык, переплавляя лингвистический шлам, а также прививки и инновации новейшего типа, обогащается не только конструктивно, но и семантически (и в большой мере – в экзистенциальном направлении) [Гаспаров, 1996; Лосев, 1994]. Не случайно

характерной чертой словесной формы русской литературы конца XX века становится своеобразная – «сдвинутая» – лексика, точнее, ее нетрадиционное употребление, заключающее в себе возможность речевого, а следовательно, смыслового выбора. «Колеблущееся» существование слова ретранслирует «колеблущееся» состояние человека (состояние как «сознание-переживание»), передаваемое и художественной литературе рассматриваемых лет.

*В. Маканин:* «Мне жаль мое “я”, которое от застольного общения с ними стало словно бы пластмассовым, и если его хоть чуть подержать у их огня, оно тут же мягчеет и скукоживается, покрываясь с теплого бока кривизной морщин» [Маканин, 1997: 358].

*В. Пелевин:* «...Я больше времени проводил в разных пионерлагерях и группах *продленного дня* – кстати сказать, удивительную красоту последнего словосочетания я вижу только сейчас. ...Если узнаешь из кусочка газеты, как зал аплодисментами встретил товарищей такого-то и такого-то, начинаешь думать, что эти двое – очень крутые люди, раз даже их товарищей специально встречают какими-то аплодисментами» [Пелевин, 2000: 259–260].

Повествовательное сопровождение (первый текст) и прием остраннения (текст второй) обнаруживают другой (метафизический или абсурдистский) план в устойчивых словосочетаниях, свойственных литературному «говoreнию» советской эпохи:

«Она *покушалась*, бедная бабенка, на счастье, хотела вкусить, оторвать себе клочок настоящего, недоступного ей счастья и той жизни, которую они все видели в телесериалах» [Петрушевская, 1999: 10].

Так, в окказиональном фразеологизме «покушаться на счастье» происходит взаимное наложение смыслов устойчивых сочетаний: архаического – «вкусывать наслаждение (счастье)», иронического – «с покушением на моду», жаргонного – «оторвать кусок» и канцелярски-юридического – «покушаться на чужое (добро)». В результате словосочетание такого типа получает горько-иронический подтекст, обнажающий отчаянную безнадежность и иллюзорность людского стремления к счастью. Подобное обостренно-контрастное, почти экзистенциальное формирование слова и, в частности, его лексической сферы предстает сегодня лингвистической реальностью, возведенной в ранг литературного языка опытом современных художников слова, представляющих разные стилевые линии, но сближенных в своей словесно-эстетической ориентации. Это Л. Петрушевская и В. Пелевин, В. Маканин и Т. Толстая, В. Пьецух и Н. Садур, Ю. Буйда и Л. Улицкая<sup>2</sup>.

Иначе говоря, мы убеждаемся в том, что источник развития литературного слова лежит как в сфере конструкции словесной формы, так и в сфере ее семантики (в сфере приращения порождаемых словом смыслов, их перекрещивания, видоизменения и углубления). Языковые значения, осложненные мифологическими, культурно-историческими, духовно-ценностными и бытовыми ассоциациями, структурируют художественное сознание и художественное слово. Вступая в контакт с внутренним миром художника, с одной стороны, и с действительностью – с другой, словесные образования приобретают новые, дополнительные, смыслы и значения или, иначе говоря, метафоризиру-

<sup>2</sup> Видя обновление языка современной словесности, нельзя недооценивать результаты лексических экспериментов писателей, работающих в устойчивом русле реалистической традиции. Яркий пример этой литературной тенденции – словотворчество А. И. Солженицына и его стратегия «лексического расширения» [Мельникова, 2000: 15–19]. Все лингвистические новации Солженицына (как и В. Астафьева, В. Распутина) осуществляются в русле многовековой русской культурной традиции. Однако направленность их прозы на изменение привычной языковой «нормы» сближает ее с прозой противоположной (постмодернистской) ориентации, что позволяет говорить об общих тенденциях в развитии речевых форм современного литературного творчества.

ются. Метафора, понимаемая в широком смысле слова, перестает быть сугубо стилистическим средством и превращается в важнейший компонент современного художественного и, конкретнее, литературно-художественного мышления и формостроения.

Закономерно отсюда то, что филологическая наука последних лет (А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов, Г. Н. Складневская) рассматривает метафору и как основную «ментальную операцию», и как один из важнейших признаков современной художественной речи, позволяющей автору концептуализировать и структурировать современность, выделяя в ней самое существенное и тем самым оценивая мир<sup>3</sup>. Наиболее продуктивными остаются вполне традиционные модели метафор и их обозначений: метафоры дома, пути, пространства, родства, зооморфные и физиологические метафоры. Однако вполне традиционные для литературы метафизические модели наполняются сегодня иным содержанием, соответствующим духу новой – сложной, противоречивой и переломной – эпохи: они отражают представления об утрате ее художественным мышлением целостности бытия и, более того, о переживаемом им экзистенциальном кризисе. Это метафоры или замкнутого пространства (*лабиринт, круг, западня, коридор, колодец, тоннель, лаз*), или смутного времени и смятенного сознания (*тьма, мрак, сумерки, уход, «отлетание», побег, полет, сон, глюк*).

Обратимся к самим механизмам образования смыслов в художественных текстах складывающейся сегодня прозы. Сопутствующая им литературная наука последних лет настойчиво подчеркивает «полевую природу» многих языковых единиц текста, раскрывая смысловую роль в нем периферийных сторон семантики слова – «боковых», факультативных, вероятностных, представляющих важное звено (или поле) языковой картины мира [Караулов, 1976]. Оно являет собой систему лексических единиц, принадлежащих к разным частям речи, но объединенных общим (инвариантным) значением. Процедура смысловой интерпретации текста предполагает выявление ассоциативно-смысловых полей, основанных на *ключевых словах* и объединяющих их *концептах*, определяя в то же время характер их связи между собой («пересечение», «включение», «контраст», «наложение», «дополнение») и устанавливая ключевой концепт, заключающий в себе смысловую сущность текста<sup>4</sup>.

Литература конца XX века, как пишет Ю. М. Лотман, освобождается от «назойливой привычки видеть мир в его бытовых очертаниях» и учится воспринимать вещи как слова, всегда нагруженные смыслом [Лотман, 1999: 297] и переживающие состояние их «семиозиса», или концептуализации. Процесс *семиотической трансформации* вещи в знак, а также углубление и пересечение близких и отдаленных семантических гнезд можно убедительно показать на примере концепта «стол» в Букеровской повести В. Маканина «Стол, покрытый сукном и с графином посередине».

<sup>3</sup> Для обозначения метафорических моделей филология современности активно обращается к понятиям «архетип» или «метафорический архетип» (А. М. Панченко, И. П. Смирнов), «концептуальная метафора», «базисная метафора» (Дж. Лакофф, М. Джонсон), «метафорическая модель» (А. Н. Баранов, Ю. Н. Караулов), «парадигма образов» (Н. В. Павлович), «поэтическая формула» (Н. А. Кузьмина), «модель регулярной многозначности» (А. П. Чудинов) и др. [Чудинов, 2001: 28].

<sup>4</sup> Совокупность проявляющихся в произведении (шире – в идее писателя) концептов образует *концептосферу* [Лихачев, 1993: 6, 10]. Критериями выделения ключевых слов, по Н. Купиной, обычно оказываются их повторяемость, образная и концептуальная значимость [Купина, 1981: 25].

Сохраняя свой предметный план (*здоровенный дубовый стол, поверхность стола в трещинках, реален тот стол, он не умозрителен, не идея фикс: он живет*), названное слово, существуя в контексте маканинского текста, подвергается разнообразным трансформациям, превращаясь в слово-концепт и – шире – в слово-образ. Он одушевляется: стол помнит, двигается, хочет пообщаться, *совместиться*. Стол метонимизируется. Он обрастает связями по горизонтали и вертикали, будучи связанным с подвалом и вызывая исторические аллюзии (Малюта, Нечаев, 37-й год); встраивается в родственную смысловую цепочку: тень парткома, суд общественности, консилиум психиатров. Стол гиперболизируется (*один и тот же стол, удлиненный в три раза по случаю, стол о четырехстолах ножках*), подвергается символизации (*многокилометровый мысленный стол, телефонный стол*); найденный детьми старый стол, будучи перевернутым, почти превращается в корабль со скатертью вместо паруса. Наконец, метонимия помогает вскрыть метафизику стола как модели возможного сверхземного суда (*наш вариант СУДА, последний суд, главный стол еще впереди*).

В свете подобных художественно-семантических трансформаций становится мотивированным переплетение в тексте Маканина семантических гнезд (*стол – судилище – спрос – паутина – охота – гон*) и составляющих эти гнезда лексем (*паутина, подсеки, алчность гона, взять след, загнать, терзать, жертва, добыча, хищник, волки и др.*). Далеко отстоящие друг от друга лексические единицы в пределах художественного текста объединяются инвариантным значением, в результате чего он (данный текст) становится, по выражению Ю. М. Лотмана, «генератором» необходимых ему «смыслов».

В современной литературе наблюдается отчетливая тенденция к выведению слова из стереотипной сочетаемости с другими словесными элементами. Авторский акцент переносится на экспрессивность языковых единиц, на их идиоматичность, а именно на свойства, которым противопоставлен стандарт. Проза конца XX века становится усиленно индуктивной, направленной к значению слов, порождаемых данным конкретным контекстом. Так, разнообразие индивидуального творческого сознания, воплощенного в современных текстах, характеризуется снятием привычных словесных запретов и смешением речевых стилей. Важнейшим следствием этого свободного соединения многих стилистических пластов языка становится, в частности, подвижность границ между книжно-письменным и разговорно-устным общением: наблюдается «оразговаривание» книжных текстов, устная речь перемещается с периферии в центр художественного внимания, что проявляется прежде всего в *экспансии приемов разговорного синтаксиса*.

Разговорной речи, как мы знаем, свойственна большая чувствительность к ее звуковому оформлению – тону, тембру; к речевому поведению – жесту, мимике, позе. Здесь тональность общения является определяющей в достижении взаимопонимания и согласия; конкретная ситуация разговора, указательный жест и общий предшествующий опыт делает лексически неточно оформленную мысль вполне понимаемой адресатом. Приведем фрагмент рассказа Л. Петрушевской «Стена».

«...По поводу девушки Ани окружающие ее говорили, что она абсолютно *пустое место*, что сквозь нее можно пройти, не остановившись, не задев ни за что, что она *облако пара*. Наконец, говорили также, что сквозь нее можно *пройти как сквозь стену*, ни на чем не задерживаясь, и это само по себе абсурдное выражение (пройти как сквозь стену), как ни странно, не звучало в случае Ани как какой-то преднамеренный каламбур... Очевидно,

тут смешались два понятия – «натолкнуться на стену» и «пройти сквозь, не задев» ее... как часто *смешиваются в разговорной речи* два понятия, образуя *нелепицы, которые, однако, всем понятны*» [Петрушевская, 1996: 133–134].

Другую грань тенденции «оразговоривания» художественных текстов помогает нам открыть фрагмент уже приводимой повести В. Маканина «Стол, покрытый сукном...»:

«Еще когда укладывались спать и расходились по комнатам, дочь заметила мое скрываемое волнение. Скрыть от дочери труднее, чем от жены. (Потому что я все еще забываю, что она взрослая.)

Сказала:

– Не настраивай себя. (То есть не настраивай себя на ночь плохими мыслями.)

– Что? О чем ты? – я сделал вид, что не понимаю.

Тогда дочь сказала жестче:

– Ты хочешь, как Прокофийч, умереть среди ночи? (Это о нашем соседе.)

– Вовсе нет.

Она продолжала:

– То-то завтра ОНИ порадуются: и спрашивать с тебя ничего не надо, и наказание свое товарищ уже получил. (Это если умру ночью.)

Я засмеялся. Она с юмором» [Маканин, 1997: 343].

Приведенный отрезок текста говорит о насыщенности (даже перенасыщенности!) повествовательной формы современной прозы внелитературными оборотами, придающими ей тот самый характер *эклектичности* и *коллажности* и соответственно ироничности и редуцированности, который выражает концептуально значимую для нее устремленность к естественности и свободе самовыражения как высшей ценности человека, живущего в «эпоху масс». И в то же время этот фрагмент повести Маканина открывает едва ли не самую важную (в плане литературной эволюции в целом) сторону той же проблемы, которую Ю. М. Лотман интерпретирует так: «Всякое приближение к разговорности в гораздо большей мере сигнализирует о неудовлетворенности писателей “условностью” предшествующей литературной традиции, чем представляет собой натуралистическое воспроизведение “сырой” речи» [Лотман, 1995: 106].

Так, благодаря разговорной речи на смену классическому (иерархическому) типу художественной прозы приходит так называемая *«актуализирующая проза»* с преобладанием в ее строе бессоюзия, а также вводных образований, причем ее значение предельно интенсифицируется к концу века [Арутюнова, 1972: 195; Акимова, 1990], что коррелирует с тенденцией уходящей иерархичности в современном мире.

Среди синтаксических особенностей речевого строя современной прозы следует отметить такую показательную его черту, как экспансия безличности в создаваемых сегодня художественных текстах. Разрастающийся объем информации, несомый литературой наших дней, значительно увеличивает и область энтропии слова [Караулов, 1992: 106; 1987: 22] – его неопределенности и предположительности. Этот смысловой пласт современного сознания выражают пассивные обороты, означаемые – чаще всего – неопределенно-личными или безличными предложениями, за которыми стоит какая-то неопределенная сила (*что-то* *тряслось*, *когда все уляжется*, *теперь все на инстинктах*). Например:

«Им необходимо нравственно тебя осудить, прежде чем дать ногой под зад» [Маканин, 1997: 356], «В ноздрах потянуло холодком... В ноздрах тянуло и тянуло холодом» [Маканин, 1997: 471].

Или – другой план неопределенности состояния, включающий в себя поиск выхода из него:

«Вперед, совок, тебе уже ничего не предстоит. Вперед, милый. И не страшно, что впереди такая темень и мрак – это всего лишь ночь» [Маканин, 1997: 358]; «...нельзя перестать медленно падать в никуда – можно только подбирать слова, описывая происходящее с тобой» [Пелевин, 2000: 266], «а чтобы сойти с поезда, нужен билет» [Пелевин, 2000: 62].

Итак, размытость, полутона, безопорность характеризуют мир сегодняшнего человека. И это ощущение зыбкости благополучия и приближения надвигающейся катастрофы отражается, как мы видим, в «мерцающем», неиерархическом синтаксисе художественных текстов конца XX века.

С релятивистским характером современного сознания, воплощаемого словесностью наших дней, связано и еще одно синтаксическое качество речевых форм сегодняшней прозы – повышение значимости функции *модальности* [Теория функциональной грамматики, 1990: 123–167], что, как говорилось, реализуется в современном тексте: а) активным введением специальных модальных частиц для выражения неуверенности (*вроде, будто, вероятно, кажется*), предположения (*разве что, наверное, пожалуй, скорей всего*), недоверенности (*якобы, как бы, по слухам, говорят*); б) частым включением междометий для передачи эффекта внезапности (*бац, хлоп, хват, глядь*) и в) использованием частиц-союзов (*благо, ведь, все-таки, как-никак, даже, лишь, пусть, только, просто, хотя*); наконец, г) особым нагнетанием интонационных средств, акцентирующих удивление, сомнение, недоверие, иронию. Модальность, как показывает анализ большого количества современных текстов, наиболее зримо творит настроение неуверенности и сомнения – не только персонажным или повествовательным словом, но – словом «сдвоенным», соединяющим в себе речь и персонажа, и повествователя.

«*Может*, теперь у него тоже распалась связь времен, то есть он начал сомневаться, как Гамлет, а вообще любил ли его кто-нибудь? И не думает ли он теперь, быть или не быть, – этот новый Гамлет в поисках выхода из своего положения: несправедливо обиженный, брошенный, преданный, *может быть*, он все пытается кому-то объяснить что-то, все пишет в уме письма, *вероятно*, так: деточки, дети мои, быть или не быть? Был я или не был?» [Петрушевская, 1999: 30]. Или: «*Конечно*, если уж ты роешь пещеру, то в отношениях ты должен сам стать отчасти пещерным и деспотичным, ибо иначе ни тебе, ни твоей мягкосердечной семье не уцелеть и не выжить. (Но, *видно*, Ключарева еще недо-стает на это. Он еще только на полпути)» [Маканин, 1997: 287].

Немаловажным средством создания «актуализирующей прозы» становится и стилистически окрашенная пунктуация, которая подчиняется стратегии ее смыслового развертывания. Это, во-первых, явное преобладание запятых в сравнении с другими знаками препинания, ибо для изображения современного мира писателю конца XX века особо необходимы подробности – с тем, чтобы запечатлеть многообразие реальности и показать ее устремленность к неиерархизированному миру. В этом смысле замечателен синтаксический план прозы Л. Петрушевской, где ощутимо преобладает сочинительная связь. Идет так называемый «сплошной» паратаксис, который требует непрерывно возникающих вещей, событий, состояний, включающихся в текст цепью или сочинительных союзов, или последовательным их (вещей и т. д.) перечислением.

«И вот наконец в полутьме твоей комнаты он сидит за столом вместе с другими людьми, а ты сидишь далеко от него, где-то на отшибе, не думающая о себе буквально ничего, ни крошечки – это твоя самая прекрасная особенность, – ты сидишь, как всегда в полном



спокойствию. Он важен с легкой подковыркой, вежлив, он джентльмен с бесовским выражением лица, он внезапно смеется гораздо более высоким голосом, чем его собственный. Все происходит нормально, все едят рыбку с какими-то сухими скорыми блинами производства твоей сестры и наливают друг другу то ли столичную, то ли вудку польску выбору...» [Петрушевская, 1996: 217].

«Сочинительное» нанизывание подробностей, их «приращения», призваны передать впечатление обыденности и «разнокалиберности» окружающего мира и одновременно – значимости его «мелочей» и «сора», внутри которых складываются человеческие судьбы. Насыщенность современной прозы незначительными «мелочами» поддерживается и другим концептуально-структурным основанием, а именно – акцентом на отсутствующем конструктивном начале, способном цементировать сознание человека рубежной эпохи.

Со стратегией смыслового развертывания прозаических текстов современности связано и частое употребление *тире*, посредством которого авторское высказывание приобретает подчеркнуто формульный характер. В эзотерической прозе В. Пелевина эта особенность связана, например, с тем, что экзистенциальные и этические категории писатель стремится чаще всего определить через обыденное:

«Жизнь – это просто грязное стекло, сквозь которое я лечу» («Желтая стрела»); «Любовь – это то, из-за чего каждый находится там, где он находится» («Затворник и Шестипалый»); «Поиск смысла жизни – сам по себе единственный смысл жизни» («Происхождение видов») [Пелевин, 2000].

Знак *тире* в современных текстах выражает значимость существенного, главного, толкуемого как кардинальный и нередко – как экзистенциальный выбор. Вместе с тем формульный характер конструкций с этим знаком препинания оказывается безнадежной попыткой «ухватить сущность», дать словесное определение представлениям, утратившим свое смысловое «ядро».

Противоположную смысловую роль исполняет *двоеточие*: оно фиксирует многопредметность и разноголосость картины мира, ее всевозможные и «пестрые» связи и переходы.

В роли синтаксического синонима двоеточия выступают и *скобки*, благодаря которым современный автор вовлекает читателя в процесс творчества, усиливая тем самым авторскую позицию, раскрывающую утраченную человеческую отзывчивость. Скобки же – и в данном случае, и в других – играют роль генерализации необходимого художнику творческого смысла. (Необходимость случившегося (смерть – один из явных случаев необратимости) торопит и против воли подгоняет: делает обоих солдат суетными.) В то же время скобки являются и знаком маргинальным: они получают функцию «реплик в сторону», дополняя и раздвигая художественное звучание текста [Мясищев, 1993; Шевцова, 1998], например, так:

«Смушение отступило. (Но оно только припряталось. Не ушло совсем); Чувство сострадания помогло Рубахину; сострадание пришло ему в помощь очень кстати и откуда-то свыше, как с неба (но оттуда же нахлынуло вновь смущение заодно с новым пониманием опасной этой красоты)» [Маканин, 1997: 464].

Как справедливо полагают исследователи, свободное сочетание словесной интеграции и расщепления (парцелляции) [Ильенко, 1989: 4–14] дает художнику возможность свободно работать в системе законов языка, трансформируя их в направлении собственной стилиевой и смысловой закономерности и заключенного в ней устойчивого, но и подвижного смысла.

Поэтому, что характерно для слова современных прозаиков, большие синтаксические периоды в их текстах зачастую производят впечатление скорого-

ворки, хотя их «нагруженность» реальными и идеальными событиями и состояниями настолько велика, что она заставляет читателя испытывать большое интеллектуальное и эстетическое напряжение – в то время как (частый обратный эффект) дискретные синтаксические конструкции передают спонтанный и расщепленный «поток сознания» человека: «Кто я ему? Сестра родная? Жена?» (В. Маканин. Человек свиты); «Ужас. Жених, познакомились – сошлись. Познакомились, можно догадаться, в парке Горького, а что мама?» (Л. Петрушевская. Музыка ада); «Я даже не знаю, кто такой я сам? Кто тогда будет выбираться отсюда? И куда?» (В. Пелевин. Желтая стрела).

Важно сказать о том, что почти все нетрадиционные синтаксические модели, отмеченные нами, связаны с энтропийным и интровертным характером современного художественного сознания и выражают своеобразную (спонтанную) саморефлексию прозы конца XX века. Особо отметим в этой связи характер организации повествования в прозе современности. Специфика его чрезвычайно наглядно проявляется в постоянном смещении позиций, в русле которых складывается художественное «говорение» конца XX столетия. Отсюда – двунаправленный (снова – смешение и стирание границ) процесс объективного слова персонажа и субъективного слова повествователя. Процесс этот оксюморонен и синтетичен одновременно, ибо в нем материализуется ситуация соположения контрастных голосов героя и повествователя, посредством которой по-новому строится и утверждается совмещение их сознаний – как *совмещение антитетично-синтетическое*. Именно оно выявляет действительно новую (обостренную-эпатажную) форму объективно-субъективного повествования, развивающего формы письма, разработанные предшествующей литературой нашего столетия.

Новейшие исследования в этой области отмечают тенденцию к раздвижению рамок повествовательных образований и открывают новые, нетрадиционные его образования: «повествование с подвижным горизонтом», основанное на «вариативности, варьировании, соотношении, возникновении осложненных форм организации повествования» [Дрозда, 1994: 300; Кожевникова, 1994: 328].

Варьирование и взаимоперетекание разных типов повествования мы наблюдаем в повести «Голоса» В. Маканина. Этот полифонический текст состоит из 14 частей, являющих собой странный, неслаженный хор голосов, который звучит как повествовательное единство нового, особого порядка. Не случайно именно в «Голосах» критика справедливо усматривает стратегии писателя, открывающего парадоксы современного мира. Он, по Маканину, непроницаем, алогичен и в то же время – устойчив (через повторяемость одних и тех же жизненных ситуаций и бесконечной цепочки «голосов» разного уровня). Их оркестровка играет существенную роль в создании того самого сложного, «спиралевидного» принципа множества, который очерчивает стилевую форму Маканина. В текстах других талантливых авторов это свойственное литературе современной эпохи особое многоголосие звучит по-иному, направляясь иной многосоставной стилевой конструкцией.

Так, разноголосная форма прозы Петрушевской складывается более всего как форма «с двойным дном», создающая эффект раздвижения внешнего звучания голоса его внутренним звучанием (и, далее, разрастания смысла – через опровержение кажущейся наивности человеческого восприятия пафосом его всеобщности, даже бытийности). Открытия Петрушевской в области повествовательных форм заключаются в создании симфонического эффекта,

рождающегося в рамках монологического «говорения». Например, в одном из самых значительных произведений литературы 1990-х годов, в повести Петрушевской «Время ночь», рассказ ведется от лица главного персонажа, Анны Андриановны, и точка зрения повествователя здесь формально не выражается. Благодаря повествованию от первого лица, коммуникативная ситуация (в отличие от условности традиционного нарратива от третьего лица) характеризуется усиленной непосредственностью и спонтанностью: точка зрения героини имеет здесь абсолютную повествовательную власть, определяемую югославской слависткой Б. Вичентич «вербальной тиранией» [Вичентич, 2000: 212–218]. На наш взгляд, это тот самый – очень органичный для Петрушевской – случай, когда актуализируется сам процесс рассказывания и когда монолог героя-повествователя оборачивается сложным (и мастерски исполненным!) сплетением многих и разных голосов. Выделим специфичные для автора нетрадиционные, инновационные, как принято сегодня говорить, способы свойственной ей организации многоголосого «голосоведения».

Во-первых, это формы косвенной и несобственно-прямой речи, посредством которых чужая речь, преломленная сквозь призму восприятия и слова центрального лица, сохраняет иной, присущий «чужому слову», речевой строй, его лексический и синтаксический облик. Например:

«И эта ядовитая Вероника, помолчав, сказала, что месяцев через пять Алене станет лучше и она поймет, как в дальнейшем себя вести с мальчиками... *но лично она в эту грязь вмешиваться не собирается*, и какое это счастье, что она лично не пошла с Шурой на сеновал, а Алена пошла, *есть гордые люди, которые не будут бороться за свое счастье такими методами, как сеновал*, а этот Шура кому только не предлагал, *противно было смотреть*, она лично никогда не вешалась на шею, и для нее мужская красота состоит совершенно в другом, не в смазливом личике, а в другом!» [Петрушевская, 1996: 422].

Во-вторых, в тексте Петрушевской происходит (в пределах одного высказывания) перетекание повествования в прямое обращение к тому, о ком идет рассказ, иными словами – в нарратацию вторгается прямая речь, не оформленная графически:

«Конечно, Тима в ответ – я не Тамарочка, и замыкается в себе, даже не говорит спасибо за конфету, упрямо лезет на сцену и садится со мной за столик, *скоро вообще меня никто не будет приглашать выступать из-за тебя, ты понимаешь?*» [Петрушевская, 1996: 352].

Известно, что перевод прямой речи в косвенную обедняет полифоническое звучание текста, ведь диалогические элементы нельзя сообщить (их можно только выразить от первого лица). Именно поэтому Л. Петрушевская, стремящаяся не терять эту сложную многоголосость и творимую ею экспрессию, расширяет возможности языкового выражения, прибегая к нетрадиционным, гибридным синтаксическим формам:

«Наконец-то она спрашивает, это, что ли, от того, о котором Алена когда-то ей рассказывала по телефону, что не знала, что так бывает и что так не бывает, и она плачет, просят и плачет от счастья?» [Петрушевская, 1996: 349].

Здесь строится многослойная косвенная речь: повествующий передает рассказ Аленой подруги, одновременно воспроизводя речевой кругозор самой Алены. Другими словами, автором создается «многоуровневая» косвенная речь («тройственное повествование»), сложный состав которой улавливается читателем благодаря его интонационной многозвучности и одновременно – однозвучности, преобладающей в этой разнотональности. Необходимо добавить и то, что в синтаксическом устройстве современной прозы (это одна из инновационных ее характеристик, обусловленных влияни-

ем разговорной речи) интонация высказывания все более ослабляет устоявшиеся грамматические (синтаксические – в данном случае) образования. В повести Петрушевской эта ломка сложившихся языковых форм в высшей мере талантливо и оригинально выражена, хотя тенденции интенсификации художественных возможностей языка мы обнаруживаем в самом широком диапазоне литературных текстов конца XX века (от В. Распутина – до И. Клеха, от Г. Щербаковой – до И. Вишневецкой...).

Итак, формотворческие процессы и стилевые трансформации, характерные для литературы последних десятилетий ушедшего столетия, предстают, как мы стремились показать, тесно связанными с изменением общего художественного задания («общего сдвига духовной культуры», по выражению В. Шкловского) конца XX века. Сам тип сегодняшнего многозвучного и подвижного сознания и его языкового выражения предопределяет те речевые конструкции, которые наиболее адекватно передают облик мира настоящего. Мира, чье художественное слово становится формой реализации специфического – релятивистского, энтропийного и, как говорилось, *эклетичного* восприятия действительности, основанного на новом (многослойном, разносоставном) типе стилового общения с ней современного Автора [Эйдинова, 1998: 8].

### Список литературы

- Акимова Г. Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. М., 1990.
- Арутюнова Н. Д. О синтаксических типах художественной прозы // Общее и романское языкознание. М., 1972.
- Вичентич Б. О некоторых особенностях нарративной структуры повести «Время ночь» Людмилы Петрушевской // Славистика. Белград, 2000. Кн. 4.
- Гаспаров М. Л. Язык, понятие, образ: Лигвистика языкового существования. М., 1996.
- Дрозда М. Нарративные маски русской прозы // Русская литература. Амстердам, 1994. Т. 35.
- Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000.
- Ильенко С. Г. Синтаксические единицы в тексте. Л., 1989.
- Караулов Ю. Н. Общая и русская идиография. М., 1976.
- Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 1987.
- Караулов Ю. Н. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности М., 1992.
- Кожевникова Н. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. М., 1994.
- Костомаров В. Г. Языковой вкус эпохи. М., 1994.
- Купина Н. А. Структурно-смысловой анализ художественного произведения. Свердловск, 1981.
- Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52, № 1.
- Лосев А. Ф. Проблемы художественного стиля. Киев, 1994.
- Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1999.
- Лотман Ю. М. Структура поэтического текста. М., 1995.
- Маканин В. Кавказский пленный. М., 1997.
- Мельникова С. В. О «лексическом расширении» А. И. Солженицына // Рус. речь. 2000. № 1.
- Мясищева Н. Н. Разговорный синтаксис как источник обновления современной художественной прозы и место в нем парцелляции: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1993.
- Пелевин В. «Generation П». М., 1999.
- Пелевин В. Желтая стрела. М., 2000.
- Петрушевская Л. Дом девушек. М., 1999.
- Петрушевская Л. Собрание сочинений: В 5 т. Харьков; М., 1996. Т. 1. Теория функциональной грамматики. Л., 1990. Гл. 2. Модальность.

Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.

Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: Когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000). Екатеринбург, 2001.

Шапошников В. Н. Русская речь 1990-х. Современная Россия в языковом отображении. М., 1998.

Шевцова О. Н. Стилистические функции знаков препинания (на материале прозы В. Маканина): Дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 1998.

Эйдинова В. В. О структурно-пластической природе художественного стиля: «Подмена» как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова // XX век. Литература. Стил. Силевые закономерности русской литературы. 1900–1950 гг. Екатеринбург, 1998.



**Н. Д. Наумов**

## **П. П. БЛОНСКИЙ: ФИЛОСОФ И ПЕДАГОГ**

Развитие педагогики в XX столетии в России тесно связано с именем философа Павла Петровича Блонского. Дважды П. П. Блонский сам описал вехи своей интеллектуальной биографии: впервые кратко в статье «Как я стал педагогом» (1928), во второй раз, более подробно, – в книге «Мои воспоминания» (оставшейся неоконченной) в 30-е годы. В воспоминаниях он показал путь философско-педагогических исканий своего времени, а также единство путей философии и педагогики в России в первой половине XX века.

Павел Петрович Блонский родился 27 июня 1884 года в Киеве в семье мелкого чиновника. Окончил с золотой медалью Киевскую гимназию. Гимназические годы были значительным этапом в эволюции его взглядов.

П. П. Блонского особенно увлекала философия. Он прочитал все тома «Истории философии» Куно Фишера, Конта, Шопенгауэра и Ницше, Спинозы, Э. Гартмана. Шопенгауэр и Ницше во многом стали причиной его пессимизма. Позже Блонский писал: «В окружающей жизни я не находил героизма, и у меня стало развиваться отрицательное отношение к жизни... Не помню сейчас, чья книжка о пессимизме, написанная очень популярно, помогла оформиться во мне в определенное мирозерцание. Я стал последователем Лепарди, Шопенгауэра и Гартмана... Я страдал неудовлетворенностью окружающей средой, пошлой жизнью и пессимизмом с середины 90-х годов приблизительно до 1898–1899 года. Сам того не подозревая, я переживал мрачные настроения тогдашней эпохи реакции – восьмидесятых и части девяностых годов» [Блонский, 1971: 26–27].

Одновременно Блонский увлекался естественными науками, особенно математикой, физикой, химией, биологией. Уже тогда пробудилась у него любовь к психологии: «Психологией людей я начал интересоваться чуть ли не с двенадцати-тринадцати лет... где только